

تأثيرات الفن التدمري في الفن البيزنطي المبكر

الدكتور فؤاد طوبال علي

قسم النحت

كلية الفنون الجميلة

جامعة دمشق

تأثيرات الفن التدمري في الفن البيزنطي المبكر

الدكتور فؤاد طوبال علي

قسم النحت

كلية الفنون الجميلة

جامعة دمشق

ملخص البحث

يهتم الباحث بمسألة السمات المشتركة بين الفن التدمري والفن البيزنطي، حيث يفترض وجود تأثيرات قواعد الفن التدمري في الأعمال البيزنطية، ولاسيما في النحت والرسم والتصوير الجداري، ويستند في فكرة البحث على التعاقب التاريخي بين الفن البيزنطي والتدمري، ويبين نواحي التشابه الجوهرية، ويستكشف الصفات والخصائص الفنية المشتركة بينهما، وصولاً إلى إمكانية تمييز هذه العناصر وإيجاد الحلقة المفقودة، أو الصفات الغامضة في تطور التقاليد الفنية بين هذه الفنون، والتعمق في تساريخ الفنون وعلومها، والتشجيع على الخوض في هذا الجانب من الدراسات والأبحاث ذات الطابع الفني التاريخي الأثري.

كما يفترض الباحث وجود علاقة كبيرة بين الثقافتين التدمرية والبيزنطية، وتأثير إيجابي مباشر وغير مباشر للفن التدمري على البيزنطي، ويحاول إبعاد تصنيف الفن البيزنطي بأنه مشبع بالثقافة الرومانية والإغريقية فقط، ويجري الكثير من المقارنات

التي سمحت بالوقوف على استنتاجات مهمة تؤيد فكرة البحث حول الفن البيزنطي بشكله ومضمونه.

نما بشكل مدهش ونشط، الاهتمام بالقيم الجوهرية للحضارات الغابرة في السنوات الأخيرة وفي جميع أنحاء العالم، ولاسيما ذلك الذي يتعلق بالفن فنشرت بحوث جديدة وصعبة، تشمل منطقة واسعة من العالم، وكثيراً من المعطيات المتشابكة.

وأن أعراق الفن البيزنطي موضوع هذا البحث والذي يتمحور حول بدايته المحلية الأولى يستند إلى كثير من المعطيات والملاحظات والتي لم تكن موضوع اهتمام كافٍ من قبل، ولم تشكل هدفاً واضحاً من قبل الباحثين رغم الملاحظات الكثيرة التي نشرت هنا وهناك والتي سوف أقوم بتجميعها ومضاعفها والتي تتعلق بالآثار الفنية البيزنطية المبكرة ومقارنتها مع مثيلاتها التدمرية منذ القرن الأول ق.م حتى القرن الثالث الميلادي.

فأين تكمن جنور الفن البيزنطي؟

ومن أين انبثقت تقاليده الشكلية والجوهرية؟

وما دور الحضارات والثقافات المحلية في نشأة الفنون البيزنطية؟

وهل نجد تلك الأعراق أو بعضها في الآثار الخالدة للفنون التدمرية؟

وما الأبعاد الجوهرية لهذه الحضارة؟

على الرغم من الوفرة الكبيرة من المؤلفات التي تناولت المدينة التاريخية تدمر (Palmyra)، فإن غالبية هذه الدراسات كرست لدراساتها من النواحي المعمارية والتاريخية والدينية، وبعضها اتخذ شكل وصف أو تقارير عن بقايا أثرية نحتية أو فخارية وغير ذلك.

إن الجهود التي قام بها علماء الآثار للكشف عن الآثار التدمرية والبيزنطية وتصنيفها خلال قرن من الزمن جهود كبيرة غير أنه من المحزن العبث بالآثار وسرقتها أو

تغيير مكانها أو تشويهها أو تقسيمها إلى أجزاء لسهولة تهريبها إلى مكان آخر أو إلى مكانين مختلفين، قد شكل إشكالية أخرى إضافية على علماء الآثار لاسيما إذا وجد جزء لأثر ما في مكان حضارة أخرى مجاورة متشابهة في الأسلوب والفترة التاريخية ولا يحمل أية كتابات أو رموز أو دلائل^{١٠}.

وهنا تكمن الأهمية الخاصة للبحوث المعمقة المبنية على السمات الأسلوبية والمعالجات الفنية والخدمات والتكوينات والتقنيات التي سنتبعها في هذا البحث.

أهداف البحث:

بعد أن اتضح هذه السمات الأسلوبية الخاصة للفن التدمري أصبحت متابعة المقارنة بين الفن التدمري وبدايات الفن البيزنطي أمراً شاقاً لإيجاد معطيات ونتائج مهمة في فهم أعراق الفن البيزنطي والإجابة على تساؤلات مهمة:

- ١- ما الشروط التاريخية التي مهدت لهذا التشابه؟
- ٢- وهل شكلت التقاليد الفنية التدمرية الأساس أو الخطوات الأولى للفن البيزنطي ولاسيما التصوير والنحت؟ وهل هناك علاقة ارتباط بين التقاليد الفنية التدمرية وبداية الفنون البيزنطية؟
- ٣- إذا لم تكن تشكل التقاليد التدمرية أساساً فما التقاليد التي شكلت تلك البداية؟
- ٤- ما الصفات والخصائص الفنية المشتركة بين هذين الفنين؟
- ٥- كيف يمكن التمييز بين الكثير من الآثار الفنية التدمرية والبيزنطية الأولى ولاسيما تلك المتشابهة منها والتي لا تحمل كتابات أو إشارات أو مجهولة المصدر.
- ٦- كيف يمكن تفسير الكثير من الرموز والعناصر المشتركة بين الفنين؟
- ٧- هناك حلقة مفقودة أو غامضة في تطور التقاليد بين الفن التدمري والفارسي واليوناني من جهة والبيزنطي من جهة أخرى.

بالإضافة إلى الهدف المعرفي في التعمق في تاريخ الفنون وعلومها، والتشجيع على آفاق البحث في هذا الجانب من الدراسات والأبحاث ذات الطابع الفني - التاريخي - الأثري.

منهج البحث:

انطلاقاً من فروض البحث وأهدافه يعتمد الباحث على المنهج التاريخي المقارن، وعلى المقارنة أسلوباً وسيستخدم على الطريقة الوصفية التحليلية من خلال تقديم صور لآثار تدمرية وأخرى بيزنطية من موجودات المتاحف، والمعابد، والمدافن، والكنائس، والمراجع، وشبكات المعلومات.

أما المنهج المقارن فيستخدم في مثل هذه الحالات لمقارنة الأحوال المرافقة لنشوء الظواهر الفنية ومدلولاتها في الأعمال التدمرية، ومثيلاتها في الأعمال البيزنطية، من حيث توجه الفنانين نحو ضرورة تجسيد بعض العادات الاجتماعية والمعتقدات الدينية التي سادت في عصرهم...

ويعتمد أسلوب المقارنة المباشرة في قياس ما تجسده هذه الأعمال لتقديم البرهان على صحة الفروض وأهداف البحث وذلك بإلقاء الضوء على طريقة التعبير عن الملامح وطول القامة وترتيب الشخوص والرموز المضافة للشخصيات وأهميتها الهالات الدائرية التي جسدت حول الرأس وغير ذلك. من خلال التقديم التاريخي الصحيح والوثائقي الثابت، والمطابقة بالمعالجات والثقافات.

الفرضيات:

هناك الكثير من المعطيات والأبحاث ذات الصلة يمكن استخدامها وإعادة توظيفها ولاسيما السمات الأسلوبية عبر دراسة نماذج من الفنين دراسة تحليلية نقدية:

١- هناك شروط تاريخية وجغرافية مهدت لاقتباس الفن البيزنطي لقواعد الفن التدمري (بفعل التابع التاريخي والجغرافي).

٢- يتضح التأثير القوي لحضارة وعقائد تدمر في بداية ولادة الحضارة البيزنطية وظهور الدعوة المسيحية من خلال القرون الثلاثة الميلادية الأولى التي شهدت أوج ازدهار وتبلور التقاليد الدينية والاجتماعية والفنية والتدمرية، والتشكيل المتعثر للتقاليد البيزنطية التي واجهت الاضطهاد والمحاربة.

٣- توجد علاقة كبيرة بين ثقافة الحضارتين الهلنستية الآتية من الشرق، والتدمرية.

٤- هنالك علاقة تشابه في تقنيات النحت والتصوير والعمارة البيزنطية المبكرة مع مثيلاتها التدمرية.

٥- يوجد تأثير إيجابي للفن التدمري على طرق التعبير عن مكانة الأشخاص الجسدية والرموز الملحقه بهم.

٦- تتشابه طرق التعبير عن السمات الفردية الذاتية في كل من التصوير والنحت في فنون الحضارتين.

٧- يكشف التأثير القوي للتكوينات النحتية والرسوم الجدارية في تدمر ومراكزها الثقافية المختلفة على آثار فن التصوير والنحت البيزنطيين وتمتد أحياناً إلى فترات متأخرة.

٨- لا يوجد تأثير مباشر للتصوير والنحت الروماني على التصوير والنحت البيزنطي المبكر سواء في النواحي التقنية أو التكوينات أو الخامات.

اختبار الفروض:

سيعتمد الباحث أسلوب المطابقة المباشرة بين النماذج موضوع البحث ومقارنة ذلك بالأبعاد الحقيقية لهذه النماذج، وحساب الفوارق الزمنية بين امتدادات الحضارتين التدمرية والبيزنطية وفترة امتداد هذه النماذج الفنية وتسليط الضوء على المظاهر

المشتركة في هذه النماذج مع تركيز المعلومات النظرية من الكتب والمراجع التي جمعناها والتي تقوي وجهة نظرنا حول أوجه التشابه موضوع البحث.

حدود البحث:

تقع النماذج الفنية التي يمكن استعراضها في فترة تقريبية بين القرن الأول ق. م والقرن الثالث الميلادي بالنسبة للفن التدمري، ونماذج أخرى من الفن البيزنطي المبكر وبعض لنماذج المتأخرة وتكون النماذج من أماكن متفرقة من الشرق القديم وآسية الوسطى، بالنسبة للفن البيزنطي.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في محاولة إثبات علاقات دالة على امتداد تأثير المدرسة الفنية التدمرية في الفن البيزنطي المبكر بالاعتماد على شواهد أثرية موجودة في مواقع عديدة في المشرق العربي القديم تنسب إلى الحضارة التدمرية، وأخرى تنسب إلى العهد البيزنطي، موجودة في مواقع كنائس ومتاحف متفرقة من العالم، مما أثار ذهن الباحث للتوجه نحو إثبات هذه العلاقة التي لم تحظ باهتمام كاف من الباحثين وذلك لأسباب قد تتعلق بحدائث البحوث المنهجية حول تدمير نسبياً، ولأسباب أخرى ربما تكون ذات صلة بالصراعات الحضارية كما هو الحال في كثير من بحوث الاستشراق.

وقد كان على سبيل المثال التصنيف المجحف للفن التدمري "فقد اعتبره بعضهم فرعاً جامداً متخلفاً للفن اليوناني" سبباً في إغفال كثير من الدراسات السابقة لفنونه ولمحليته وارتباطه المتجذر بالتقاليد الشرقية السورية القديمة مما ارتقى به أن يكون مدرسة فنية متكاملة...^(١).

وهذا ما يشكل امتداداً لأبحاثي السابقة التي تسلط الضوء على أهمية ومكانة الفن التدمري بين الحضارات القديمة الأخرى مما نجده متجسداً في آثارها وأوابدها

المعمارية التشكيلية وتأثيرها المتبادل بين الحضارات مما عزز قناعاتي بضرورة الكشف عن هذه العلاقات والصيغ والطرز الفنية المتشابهة وتقديمها في إطار بحثي. إن مسألة البحث عن أصل الفن البيزنطي جعلت الباحثين أحياناً يقفون كفريقين متقابلين فريق يعتبر أن الشرق هو الباعث الأول له، والآخر يعتبر أن باعته الغرب، وهنا نلقي الضوء بأننا لا نتحدث عن الحضارة البيزنطية في جميع مراحلها ولا في جوانبها، فكلما أصبحنا أقرب إلى بدايته قربناه من الشرق ولا سيما في (التصوير والنحت).

إن التكوينات المطروحة في الفن التدمري سواء في النحت أم في الرسم لا تشبه بأيّة حال من الأحوال الفن الكلاسيكي الإغريقي أو الروماني الذي قدم الأشكال بمجموعات دراماتيكية، وربما قد أعجب هذا التكرار الفنان المصري القديم...

وهكذا فإنه من الصعب أن نجد شبيهاً لهذه التكوينات في سواحل البحر الأبيض المتوسط بعد القرن السادس الميلادي، بل يجب علينا أن نبحث عنها في الشرق، وهكذا نرى أنها قد استعملت بصورة عامة في (حورا أوروبوس) ونجدها في (آشور) في العهد الفرثي، وتأثيرها يمتد إلى الشرق...، أما في الغرب حيث سادت العقلية اليونانية فهي لم تكن مألوفة.

ويقول سيرينج: "أما في الغرب حيث سادت العقلية اليونانية مدة أطول فإن التوجه إلى الأمام في الرسوم فهو بالعكس لا ينتشر إلا في عصر متأخر وذلك بتأثير شرقي جزئي على الأقل ولا يلبث أن يعم في بلاد البحر الأبيض المتوسط حيث يظهر في ذلك الأسلوب الفني في العصور الوسطى الذي نسميه الفن البيزنطي" (٢).

وهكذا تبدو تدمير سابقة للفن البيزنطي منذ عصر الميلاد تقريباً، وكذلك فإن الصلة بين الفنانين وثيقة، والمبادئ التي ابتدعها الفنان التدمري استمرت لدى الفنان البيزنطي وعلى الأغلب فإن هؤلاء كانوا من الفنانين المحليين الذين تشرّبوا من ثقافة واحدة.

يقول شوارزي: إن الفن البيزنطي أخذ عن روما مظهره الجميل ورشايقته وروعته، وأخذ عن الشرق (سورية وبلاد فارس) مظهر العظمة والبهاء وطراراز البازيليك ذا القباب وكذلك التزيينات النباتية والحيوانية ولكنه إذا كان استمد كل هذه العناصر من الشرق فهو في حقيقة الأمر ليس بنسخة طبق الأصل عن الفن الشرقي.

ويتابع حديثه الذي يوحى بأن الجانب الآخر العظيم المبتكر الجديد عن الشرق هو في حفل العمارة وتوازن العقود ويتحدث عن الكنائس ولاسيما كنيسة صوفيا في القسطنطينية وطرارازها...

ويؤكد مرة أخرى بأنه في جانب الرسم والنحت والزخرفة يجب العودة إلى الشرق فهو يثير الاهتمام إلى ماهية وحجم وهوية مثل هذه التقاليد والتأثيرات، وإذا تحدثنا عن الشرق في مطلع القرون الميلادية الأولى فعلينا أن نكتفي بالحديث عن الشرق بشكل عام بل يجب أن نتذكر أن حضارة تدمر كانت قد مهدت بانطلاقتها للكثير من التقاليد الشرقية وأصبحت مدرسة فنية مستقلة وإن نماذج الفن التدمري بدأت تشع وتتفاعل تأثيراتها ذات الثقافة الواسعة، وهذا ما يؤكد الباحث اللبناني صبحي عبد الله "أما بالنسبة للفن السوري فهو مزيج من عناصر مختلفة بعضها نشأ في سورية وبعضها الآخر في بلاد فارس..."

واعتقد أنه يمكن التحدث عن قوة التقاليد الفنية المتعاقبة التي نشأ عليها الفن التدمري التي هي كافية لتشكيل حلقة تطور في فنون العالم القديم^(٢٠).

ويتضح أن هذا الرأي يتكرر لدى عدد من أهم الباحثين:

تقول د. إيرينا سفيركينا: "إن تدمر تقع على حدود بلدان الشرق والغرب حيث أخذت موقعها بين حضارتين عملاقتين قديمتين في وقت تطور فيه الفن التدمري في ظروف بداية أزمت الإمبراطورية الرومانية وولادة عناصر عهد الإقطاع والعبودية الرومانية وهذا ما يسمح برؤية الفن التدمري كأحد المنابع المبكرة للثقافة البيزنطية"^(٢١). وهذا ما كان قد أكدّه الباحث الفذ (سريغ) الذي أمضى بضعة عقود من حياته في تدمر.

"وهكذا فإن تدمير التي نعتبرها سابقة للفن البيزنطي منذ عصر الميلاد تبدو لنا مرة أخرى كمرکز أمامي للحضارة الفرثية في بابل".

ويتابع: "فيما يتعلق بالفن البيزنطي فإنني لم أقارنه بالفن التدمري إلا في أحوال قليلة على أنه يمكن مضاعفة هذه المقارنات بسهولة ويتضح أن العناصر التي اشترك فيها الفن التدمري والفن البيزنطي هي تلك التي ظهرت في أول أيام تدمير...".

ويشير هنا إلى أهم صفة تعبيرية لكلا الفنين وهي لجمود النظرة إلى الأمام... إن مضاعفة مثل هذه المقارنات ممكنة في التصوير والنحت وتفاصيل العمارة والزخارف الأساليب.

المحيط الجغرافي والتاريخي للعقيدة والثقافة البيزنطية:

ظهرت المسيحية في القدس في عهد حكم الإمبراطور طيباريوس، ثم كاليغولا، وفي العام ٧٠ الميلادي، أصبحت العاصمة السورية إنطاكية، مركز الدين الجديد الصاعد في الشرق الأدنى، وكما هو معروف انطلقت من إنطاكية بعض رحلات بولس الرسول التبشيرية وفيها كان بطرس الرسول، أول من قام بمهام الأسقف...

وكانت المسيحية موضع اضطهاد، حيث كان المسيحي يعاقب بالإعدام، وكان حكم نيرون ٦٤م، وديوكلسيان ٢٨٤م، وفاليريان ٣٥٧م، فترات اضطهاد مبررة للمسيحية، وبقي الاضطهاد قائماً حتى عام ٣٠٥م، بالنسبة للغرب و ٣١١م، بالنسبة للشرق حيث كانت نهاية الاضطهاد والملاحقة.

هذه العقيدة الجديدة السماوية ظهرت على أرض حضارة عربية فالأرض العربية هي مسرح الأحداث الذي تطلع إليه المؤمنون منذ عهد بطرس الرسول، وقد انتشرت الروح الشرقية (القائمة على التنزه والتعالي والحلم بالسعادة الأخروية) والبحث عن المثل في الله السرمدي... وهي عكس نظرة الغرب الدنيوية.

وهكذا كانت المسيحية في نظر بولس، هي غير المسيحية التي نقلها بطرس، وبيزنطة التي اعتنقت الكنيسة الشرقية لم تكن في الواقع إلا رمزاً للحضارة العربية نفسها. يذهب د. (بهنسي) إلى الاستنتاج: "أن الأيقونات والألوان الفضية والذهبية في الفسيفساء والتصنيف، الذي رافق رسول المسيح والعذراء والقدسين، هو ارتقاء للذوق الزخرفي عند العربي القديم عبر عنه بصورة مجردة وانتقل هذا الذوق إلى كل مكان حل فيه الفن البيزنطي" (٥).

وإذا نظرنا إلى خارطة الشرق العربي في تلك الفترات التاريخية سنجد، أن سورية الجغرافية كانت مركز انتشار العقيدة الجديدة وكانت تدمر، والرها، من المراكز المتألفة المشعة آنذاك، تلك المدن المعاصرة المناقسة لإنطاكية، التي أصبحت مركزاً روحياً ودينياً ربيعاً للطقوس السريانية الشرقية.

مدينة تدمر، نافست الإمبراطوريات التي كانت ذات صلة ثقافية وتجارية قوية مع إنطاكية، وكانت نظيرة لها بالازدهار حتى منتصف القرن الثالث، أصبحت مركزاً لصياغة الطرز الفنية والمعمارية وتشكيل ثقافة محلية مميزة.

كما كانت إنطاكية، في القرن الرابع منافسة لبيزنطة وكانت بطركيتها تضم منطقة شاسعة من جنوبي آسيا الصغرى حتى سينا، وقد فشلت محاولة الإمبراطور بوليان (٣٦١-٣٦٣) في إنطاكية لإعادة أديان الوثنية إلى السيادة وقد أكسبها نفوذها أهمية تتجاوز حدود سورية فهي تعدّ أهم مصادر الطقوس الشرقية في القرن الثالث حتى السادس. ولا يمكن التقليل من دورها في تكوين الشعائر الباكرا في تلك الفترة.

وإذا بقيت إنطاكية، مركزاً للطقوس اليونانية السريانية الغربية كانت هي والرها، أورة، مراكز رئيسية للطقوس السريانية اليونانية الشرقية؛ وأما تدمر، عروة الاتصال بين الشرق والغرب آنذاك فقد أصبحت منذ نهاية العصر الهلنستي من المستوطنات الكبرى التي استقطبت التجارة والثقافة وملكت كل أسباب الازدهار وعاش فيها كبار

التجار والقادة والحكام والفلاسفة، فقد اتسعت رقعتها منذ القرن الأول الميلادي وشغلت مساحات كبيرة من الأراضي المروية بالخزانات والأحواض والقنوات.

وكانت معبوداتهم الرئيسية بل، بعلشمين، يرحبول، وأغليبول... أما العقائد فقد كانت واضحة قبل ذلك الزمن وقد مثلت الآلهات والعبادات بالكثير من المنحوتات والصور في المعابد التي كرست لهذه الآلهة وكان الزخم الكبير للمنحوتات والصور قد شكّل مدرسة فنية محلية.

وقد كانت البيوت الخاصة طينية وحجرية، وابتداءً من منتصف القرن الثاني كانت قد بنيت أفضل البيوت الحجرية ذات الطابق والطابقين حسب النموذج الهلنستي، في كل بيت غني خصصت أماكن خلف أو حول الباب نصفها كان مبلطاً بالفسيفساء يجسد مواضيع أسطورية بينما كانت الأبنية العامة والمنشآت الطقسية قد بنيت من الحجارة الرملية الضخمة ونقشت عليها الزخارف النحتية الفاخرة الجميلة.

كان لسكان تدمر مكانة رفيعة وهم عبارة عن خليط مركب من السكان وقد تكلم هؤلاء السكان بلغة محلية قريبة بصورة كبيرة من الآرامية... وبقيت اللغات الأكثر رواجاً هي المحلية التدمرية والإغريقية واللاتينية، وكانت الإغريقية لغة الطبقة الحاكمة. ولقد شاعت الملابس المحلية والفارسية والإغريقية في وقت واحد (الثياب البسيطة - الثوب المتهدل ذو الثنايا والصندل... والثوب الطويل الواسع الذي يكمله سروال فاخر وحذاء مرتج، وقد شاهدنا في الآثار النحتية بكثرة أغطية الرأس المحلية)...

وما يتعلق بالأفكار الدينية يمكن القول: إن اعتقاد التدمريين الديني كان مستقلاً قائماً بذاته، بالإضافة إلى توقيير كل الآلهة العربية والبابلية والرافدية وكان الإله بل، يقابل الإله مردوخ البابلي - حاكم السماء مثله الفنان على شكل رجل فتى ذي شاربين ودرع وخوذة وحربتين، وبعلشمين، سيد السماوات وإله العواصف والأمطار حامي الخصب والرخاء وجسد بيده صاعقة أغليبول، وملكلبل - إلهي الشمس والقمر حماة المحاصيل والآلهة أثينا التي تماثل أثينا الإغريقية.

أقيم للآلهات هياكل جديدة، وزينت المعابد التي كانت قائمة، حيث أقيمت التماثيل والنقوش (الرولييفات) المقدسة، والتقدمت في سياق التقاليد والأعياد، كما اهتمّ التدمير بالفنون الجميلة اهتماماً كبيراً وفهموها، وكان النبلاء والوجهاء على معرفة بأدب الإغريق وفلسفتهم، فمن المقربين إلى زنوبيا كان الفيلسوف الإغريقي لونغين، والمطران الإنطاكي بابل، وقد اهتمّ التدمريون بالنصب والمدافن التي خلّدت موتاهم، وأقيمت المذابح أو الترابيزات عندها لإقامة الولائم التي تخلق حالة تجمع وتوحد بين الأحياء وموتاهم... وهذا ما جسّدَه الفن التدمري، فلقد كانت تدمر بلداً ذا حضارة وثقافة عاليتين ليست هلنستية فقط، بل أصيلة موروثة من أزمان قديمة.

كانت الأبنية الدينية والدنيوية نموذجاً أخاذاً من نماذج العمارة، حيث خلف الواجهات الخارجية الهلنستية للأبنية تختبئ الشخصية الشرقية للعمارة التدمرية، وتتنوع أشكال المدافن الأرضية والبرجية والمدافن التي ضمّت النموذجين معاً وأصبحت هذه المدافن أشبه ما تكون بمتاحف الفن العظيمة لما تضمّ من الرسوم والمنحوتات والزخارف، حيث كان يتواصل التدمريون ويزورون ويقيمون الولائم.

وفي ذات الوقت كانت قد انتشرت الدياميس البيزنطية (الكاتاكومبات) في أرجاء كثيرة من المدن والأرياف السورية منها ما هي ليست بعيدة عن تدمر مثل الدياميس، المكتشفة في حمص، وقارة، وغيرها بالإضافة إلى المساكن والكنائس والهيكل الوثنية، وكان يعقد المسيحيون اجتماعاتهم السرية في فترات طويلة من الاضطهاد في هذه الكاتاكومبات أو الدياميس، التي كانت معروفة منذ القرن الأول الميلادي، وعلى غرار بعض المدافن التدمرية شاهدنا في هذه الدياميس أعمال فريسك شبيهة بالأسلوب والألوان والتقنيات المستوحاة من الطابع الفني المحلي. ولقد وجد في هذه الدياميس طبقة كلسية عليها رسوم ملونة بالأسود، والأحمر، والخمر، والأصفر...

ولقد كان التغيير الشديد والتواصل في القرنين الثاني والثالث سمتين للفن السوري، وبدأ يضعف التحريم المسيحي للأيقونات وكما يقال: إنه في نفس المشاغل كانت

تصنع غالباً أعمال ذات موضوعات مسيحية ووثنية جنباً إلى جنب كما أن تلوين الأيقونات بدأ باللون الترابي الأصفر كالذي استخدم في تلوين نقوش (رولييفات) معبد بل، والرسوم الجدارية في الكنيسة التي بنيت فيه منذ القرن الأول والذي تحول في القرن السادس إلى معبد مسيحي.

ومدفن الأخوة الثلاث، ودورا أوروبوس وغيرها، ونلاحظ أن الحرفيين التدمريين لم يتبعوا التقاليد الفنية الرومانية وربما كانوا أنفسهم من ينفذ تلك الرسوم في الدياميس وغيرها... مما يدفعنا إلى القول: إن تنالي الديانات في تدمر أخذ شكله على ما يبدو في تنالي الفنون المحلية.

الدراسات السابقة:

بالرغم من وفرة المؤلفات التي تناولت الفنون البيزنطية والتدمرية، إلا أن ما يلامس منها العلاقة المباشرة بين الفنين فهي نادرة، وما يتعلق بالفن البيزنطي فقد اعتبرته غالبية المؤلفات اشتقاقاً من امتزاج الفنون الرومانية التي اصطبغت بالصبغة المسيحية بفنون أقاليم شرق المتوسط التي مركزها القسطنطينية، ولم تكن الملامح المحلية القوية لهذه أو تلك من الولايات التي كانت مستقلة إدارياً وأكثر استقلالاً من النواحي الثقافية موضع اهتمام كبير.

ولعل من أبرز المهتمين بالسلمات التي تميز هذه الفنون هو الباحث الأثري الفرنسي هـ. سيريج (Seyrig H) الذي نشر الكثير من الأبحاث في أعداد متتابعة من مجلة (SYRIA) منذ أربعينيات القرن الماضي، وكذلك في مجلة الحوليات الأثرية السورية (A-A-S)^(٦) وغيرها... وقد كان أهم وأقرب الدراسات المنشورة في هذا المجال ما نشر في عام ١٩٥١م، وهي بعنوان "تدمر والشرق" حيث تضمنت إشارات مهمة في علاقة الفن التدمري بفنون الشرق والفن البيزنطي ويتجسد ذلك بقول سيريج بوضوح:

فهو يشير إلى إمكانية هذه المقارنة والمقاربة بين الفنين، ورغم أنه لم يكن لديه مثل هذا الهدف، إلا أنه أورد بعض المقارنات والاستنتاجات في سياق حديثه عن مواصفات الفن المحلي المتشكل في تدمر، ويرى أن الكثير من هذه العناصر الفنية لا يمكن فهمها على ضوء تأثيرها بالهيلينية، فالفنان التدمري لم يأخذ فنه من هذه المدن، وينظر إلى تدمر السابقة للفن البيزنطي منذ عصر الميلاد تقريباً، لأنها تبدو كمركز أمامي للحضارة الفرثية في بابل، مشيراً إلى الميزات الشرقية للفن التدمري بأنه كان "يتصل بصورة وثيقة بالفن البيزنطي" وأن التأثيرات الغربية لم تتمكن من تغيير الفن الموضعي والصناعات الفنية عموماً، وأن هذه التأثيرات ظاهرة سطحية وبوجه الإجمال، حيث لا يوجد استعداد للتأثير بعقلية أجنبية أو بأسلوب أجنبي، ويعرض تخطيطاً لنقش بارز من معبد بل يمثل ترتيباً لا يوجد شبيه له في سواحل البحر الأبيض المتوسط بعد القرن السادس "وهناك شبه غريب بهذا الترتيب في بعض القطع البيزنطية الآتية من العصور الوسطى".

وإن ظاهرة الجبهية (FRONTALITY) تقتضي على المعنى الدراماتيكي في الرسوم (ويقصد بذلك أسلوب الفن الإغريقي والروماني) وتؤكد الوجود الروحي لكل شخص بمفرده، هذه الظاهرة التي طبعت كلا الفنين التدمري، ثم البيزنطي، حتى القرن السادس، وهذه الطريقة كانت مستعملة عامة في دورا أوروبوس، فعنصر التوجه إلى الأمام في الرسوم "لا يلبس أن يعم في بلاد البحر المتوسط حيث يظهر ذلك الأسلوب الفني في العصور الوسطى الذي نسميه الفن البيزنطي"^(٧)، ويكفي أن نشير هنا إلى أن الصفة الغالبة للرسوم والمنحوتات التدمرية هي قاعدة التوجه إلى الأمام وجمود النظرة، ونستطيع أن نرى هذا التشابه في الفن البيزنطي كما نراه في الحركة وشكل الملابس والوضعيات، ويمكن أن نستوحي من آراء سيرينغ، ما يؤكد أنه في تلك المجتمعات لم يكن الناس يهتمون بالحصول على تماثيل وصور تشبه صورتهم الحقيقية، بل يكتفون بتسجيل أسمائهم تحت أول تمثال جاهز وهذه ميزة

شرقية في القرون الأولى بعد الميلاد وقد اقتبسها فيما بعد الفن الروماني في عصوره الأخيرة والفن البيزنطي.

لذلك فإنني أجد هنا التفسير الأقرب للأسلوب الاصطلاحي في الملامح والتعابير للمجسّدات التدمرية والبيزنطية، ويؤكد سيرينغ مرة أخرى، بأن الميزات الشرقية المتشكلة للفن التدمري كانت تتصل بصورة وثيقة بالفن البيزنطي، "في حديثه عن ترتيب الأشكال التي هي موجودة في صميم عقلية الفنان التدمري، فلم يتمكن الحكم الروماني* الذي دام قرنين ونصف القرن مع كل ما رافقه من احتكاك بالغرب بتغيير ترتيب الأشكال المجسدة التي يشارك التدمريون فيه جيرانهم الشرقيين" فهذه الصفوف من الأشكال المتقابلة والمتشابهة التي تبدو جامدة بلا حياة تقريباً والتي يقوم بوظيفة زخرفية صرفة بقيت المثل الأعلى للفنان التدمري، كما أنها أصبحت فيما بعد مثلاً أعلى للرسم البيزنطي والنحات وصانع الفسيفساء.

إن سيرينغ، الذي يعتبر تدمر مركزاً أمامياً للاتجاهات الفنية، واسع الاطلاع على حضارات الشرق والغرب ويمكن بلورة آرائه إلى صورة ملموسة واضحة من التشابه بين الفنانين.

دافيد رايس (D. T. RICE) في مؤلفه^(٨) الفن في الحقبة البيزنطية -باللغة الإنكليزية، يتحدث عن الطابع الروحاني للفن البيزنطي، ونستطيع أن نتبع آراءه حول أشكال هذا الفن وتقنياته وعناصر تكويناته وبعض خصائصه، التي ربما تكون لها مدلولات مهمة، إنه فن تسوده درجة محددة من التجرد، حيث التناغم والروحانية هما أساس الموضوع، وهذا أكثر أهمية من مشابهة الطبيعة، وكان مع ذلك فناً رمزياً، مكرراً لأفكار كانت سائدة في تاريخ مبكر للعالم الكلاسيكي... وهذا الموروث الكلاسيكي برأيه لم يختف، رغم تغلغل الأفكار الواضحة والجديدة من الشرق، وأنه كان فناً إبداعياً ومعقداً، حيث إن المعنى مبطن في الشكل.

في الفترة ما بين ٥٥٠-حتى ١٤٥٠ كان هناك تنوعات واسعة ليس فقط في الأسلوب وإنما أيضاً بالخاصية، وأن الأعمال الأجل والأكثر أناقة وإتقاناً كان مرتبطاً بالعاصمة البيزنطية (القسطنطينية)، التي يعتبرها محور العالم المتحضر منذ تأسيسها عاصمة نحو ٣٣٠ حتى ١٥٤٣. ويعطي أهمية أقل في هذه الفترة لدور الإسكندرية وإنطاكية والقدس في دراسته لافتاً إلى أنه في هذه الأماكن وفي أماكن أخرى في الشرق أنجزت أعمالاً عديدة جداً في الأزمان الأولى حتى الفتوحات الإسلامية لسورية وفلسطين ومصر قبل منتصف القرن السابع.

فاعتناق الأباطرة الرومان المسيحية واعتبار الدين المسيحي هو الرسمي للإمبراطورية الرومانية، كان نقطة تحول عن الأفكار الوثنية والتحويلات في الأسلوب، وهذا يعطينا دليلاً آخر على أثر أفكار وأسلوب المدرسة السورية، ولاسيما التدمرية في الفن البيزنطي حتى هذا التاريخ في شكل ومضمون الفن، كما يعتبر فترة حكم الإمبراطور جوستيان هي الأكثر حيوية، وأن هذه الفترة (بداية القرن السادس) هي الفاصلة بين القديم والحديث، ويتحدث عن الأساليب البيزنطية في الإسكندرية وتلك التحويلات التي أظهرت الأسلوب القبطي، الذي أضاف لمسة من الصفاء على الأسلوب الهلنستي، تلك اللمسة التي استمرت حتى بعد الفن الإسلامي، ويعرض صورة أيقونات مثل "العذراء تجلس على العرش" مع ولد على ركبتيها وقديسين على جانبيها واصفاً أسلوب تنفيذ الأيقونة "بالمظهر الصارم وشكل الرسم المعتمد على وقوف الشخص بوضعية المجابهة، هذه السمات التي أتت إلى مصر من سورية، وساعدت على تأسيس الأسلوب القبطي في الرسم".

وإن هذا كان معروفاً قبل اكتشاف أيقونات سيناء، من خلال اللوحات العادية والرسوم الجدارية... ويعرض رايس، في كتابه أعمالاً كثيرة من العاج والخشب والنسيج التي كانت شائعة، ويعود للتحدث عن دور الأسلوب السوري الذي تغلغل في مصر ليحل محل الأسلوب الهلنستي الذي مات أبكر، فذلك الأسلوب الشرقي في سورية كان أكثر

أهمية حتى إبان القرن السادس من الأسلوب الهلنستي في إنطاكية نفسها، وهذا الأسلوب الشرقي اكتشف في بعض الرسوم الشهيرة في دورا أوروبوس على نهر الفرات، وذكرت بأنها الفنون الشرقية الأولى في الفن البيزنطي.

وعن الأرضيات الفسيفسائية يقول راييس: "أصبح الأسلوب الشرقي مع الوقت مسيطراً في كل المنطقة، ودخل في أرضيات الموازيك الإنطاكية، وصار بذلك أهم أو بأهمية العناصر الهلنستية"^(٩)، ويرى أن للطابع المحلي السوري دوراً هاماً لأن سورية وفلسطين أكدت على المغزى العميق أكثر من تأكيدها المظهر السطحي، وتجلّى ذلك بشيئين واضحين هما:

أولاً: التركيز على المغزى الداخلي للعمل الفني. وثانياً: استنباط أفكار جديدة من الشرق الذي يمكن تتبعه في تبني التقاليد الشرقية، ويعدد دينس بعض هذه العناصر والتقاليد مثل:

وضعية المواجهة، العيون المحدقة، المنظور العمودي، المبالغة في حجم الأشكال الأكثر أهمية، وحب الترتيب الإيقاعي المتناغم أكثر من الطبيعي، وكلها تنتمي إلى الأسلوب الشرقي لسورية... وهنا أستطيع بسهولة تحديد المدرسة التدمرية التي تنتمي إليها هذه العناصر وإن لم يحدّد المؤلف ذلك.

إيرينا سفيركينا (E.E.Caverkena)، باحثة روسية نشرت أبحاثاً كثيرة تركّزت بشكل رئيس على التجسيدات الوجهية (البورتريه) التدمرية، التي رأت في الفن التدمري فناً مفهوماً مدهشاً محافظاً على تقاليده ومواكباً لفنون الشعوب المجاورة، وأن موقع تدمر وظروفها التاريخية والجغرافية سمحت برؤية فنّها كأحد المنابع المبكرة للثقافة البيزنطية^(١٠)، كما أن الكثير من الملامح التي فصلتها في البورتريه التدمري تنطبق على ملامح الوجوه في الفن البيزنطي المبكر؛ شكل ومعالجات الحواجب، العيون اللوزية، الشفاه الجميلة، إلخ...

مؤكدَةً على محلية وأصالة هذه الأساليب في النحت والرسم، أكان ذلك من ناحية التعبير، أو التكنيك، أو الخامات، أو الفنان المحل. أما مالكوم كولدج (M.A.R. COLLEDGE)، الذي أصدر كتاباً ضخماً مهماً عن الفن التدمري بالإنكليزية^(١٠)، فقد عرض في هذا المؤلف أهم آثار هذا الفن ومنها التصوير الجداري والفسيفساء وأسلوبها الفني، حيث استعرض الكثير من الجداريات في مدفن الأخوة الثلاث ومعبّد بل، ومدافن وادي القبور، وتحدث عن الإيكونوغرافيا التدمرية وتقنيات وخطّات الأساس المكونة من جزء كبير من الجص والرمل وكرسون المغنزيوم والألوان الأخرى مثل أكسيدات الحديد الأسود والأحمر والتي لم يستخدموا معها أي وسيط عضوي - هذا الأسلوب المتبع أيضاً في دورا أوروبوس على الفرات "وهو لا يدين بذلك لأساليب الفريسكو الرومانية..."

أما الدوائر التي رسموها بالإبرة والفرجار وملؤها بالألوان فقد كان هذا الأسلوب شائعاً في طول بلاد فارس وعرضها.

وعن تقنية الموزاييك التدمري في القرنين الثاني والثالث، فإنها اقتطعت من أحجار محلية غطت طيفاً لونياً واسعاً، يشتمل على: الأبيض الخالص، الأصفر، البرتقالي، الأخضر الحشيشي، البني الفاتح والغامق، والرمادي... مثل هذه الأعمال يمكن مشاهدتها في كل مكان في سورية.

من الصفات الرئيسية في الأسلوب يسمى كولدج بعض العناصر التي أرى لها مدلولاتها للبحث، مثل طبيعة التخطيطات (Linearety)، الأشكال الطبيعية ذات الأنظمة البسيطة، تناسق الخطوط، وبالتناقض مع هذا في الوقت نفسه استغراق في التفاصيل، وإيثار العادي على البطولي والأسطوري.

إن لغة الفنانين هنا وطريقتهم في التفكير شرقية تفصلهم عن الفنانين المتأثرين بالحضارة الهلنستية والرومانية في المنطقة الساحلية من سورية، إنها استمرار بل ازدهار للأساليب الشرقية.

أما الأفكار الرئيسية والصيغ والمواضيع كما يرى كولاج فهي متحدرة من تنوع مصادر كبير، ملتحم في مزيج مركب، والأيقونات الدينية كانت من المجسّدات الدينية الأكثر شعبية في تدمير، وكانت الأعمال الجصية والرسم هي "الموضة (الدرجة) قبل ٤٠ ميلادية على الأقل".

الكثير من الأعمال الجصية الملونة كانت تستخدم في التفصيلات المعمارية والنحتية وأسطح الجدران، والقباب يمكن طلاؤها بطبقة جصية أو رملية ثم تُدعم حتى تتلقى الدهان بصورة أفضل...

الواجهات الملونة والجداريات ضمت في المدافن أسراً في الملابس الزرقاء والوجوه الحمراء وأوراق الكرمة الخضراء والعنب الأسود.

مستطيلات بخطوط عريضة صفراء، رسومات منتشرة في أرجاء تدمر ملونة بسرعة أو بإتقان محددة بخطوط حمراء كونتورية (التقافية) ثقيلة توطر الشخوص وتفصلها عن الخلفيات، خطوط صفراء تحدد ثنيات الثياب، شُخص مجنحة ترمز لنصر في لباس برتقالي وأحمر، وأصفر، ورمادي، تمد يدها بإكليل من الزهور... تذخر فيها معابد تدمر وبيوتها ومدافنها لم تغيب عن متابعة كولاج.

كما يؤكد الباحث الأثري السوري د. عدنان البني في بحثه عن الفن التدمري على أن اتصال الفن التدمري مع الفن الإغريقي لم يكن مباشراً^(١١)، وأن تأثيرات روما بعد احتلالها لهذه الأرض تبدأ بمخطط المدينة وعمارتها وكان ضعيفاً جداً في بقية المجالات كالفن، وأكد على تشكل تقاليد فنية سورية في تدمر، كما عرض في كتابه آثار التصوير الجداري التدمري في مدفن الأخوة الثلاث الذي يضم أقرب الصور التي تذكر مباشرة بالفن البيزنطي، وأشار إلى تلوين المنحوتات في بعض تفاصيلها، وعدم تجسيد الفنان التدمري لناعية العمر للمجسدين، وإلى أهمية الأدوات التي تحملها الشخوص في الدلالة على ذلك ولاسيما الروليفات (النقوش) الطقسية التي تصنف بهيئات آلهات يشابه بعضها البعض لولا الأدوات المرافقة والصفات واللباس.

إن سيادة واستقلالية الفن التدمري كمدرسة مؤثرة تحدت عنها الكثير من الباحثين وكل باحث كان ينمي فكرة الآخر فقد أكد شلومبرجيه في مؤلفه باللغة الروسية: الشرق المهمل الصادر عام ١٩٨٥ أفكار سيرينغ والبنّي أفكار كوليدج وسيرينغ.

وحول ما يتصل بذلك عن العصر البيزنطي، ظهرت مقالات وأعمال عدة ففي المقالات المجموعة التي قدم لها د. عفيف بهنسي^(١٢)، وذلك في كتاب الآثار السورية وغيرها من المؤلفات التي أشرت إليها آنفاً فيها قدر من التفاصيل والشواهد التي يمكن أن ينمي فكرة البحث حيث الإشارة إلى دور إنطاكية والمدن السورية الأخرى بالإضافة إلى بيزنطة في نشر العقيدة الجديدة، حيث كان تمرکز كل الأحداث الرئيسية خلال القرنين الرابع والخامس، ونقرأ كذلك وضوح النزوع إلى إعادة الأديان الوثنية للسيادة ولاسيما محاولات الإمبراطور لوليان، ويمكن أن نتحدث هنا عن حجم التقاليد الوثنية السورية التي بقيت تلقي بظلالها على الفن والتعبير والتقنية البيزنطية وتشكل حيزاً كبيراً من القاعدة الثقافية في الطقوس والتقاليد والعبادة.

"سورية كانت أهم مصادر الطقوس الشرقية في القرن السادس... وكانت اللغة اليونانية في إنطاكية لغة الطبقة العليا المثقفة، واللغة اللاتينية لغة الدولة الرسمية، واللغة السريانية القريبة من الآرامية لغة فئات الشعب الواسعة، ولهذا أنشئت إلى جانب الطقوس باللغة اليونانية طقوس أخرى باللغة السريانية"^(١٤).

ويكفي أن نتصور أنه في القرنين الثاني والثالث عندما غدا التحريم المسيحي للأيقونات ضعيف التأثير كان الفن التدمري في أوج ازدهاره وفي نفس المشاغل كانت تصنع أعمالاً ذات موضوعات مسيحية ووثنية بعضها بجانب البعض، وقد بقيت هياكل وثنية عديدة في المدن والريف السوري في عهد قسطنطين.

وفي العاصمة إنطاكية لم يكن السكان قد أصبحوا جميعهم مسيحيين حتى منتصف القرن الرابع. وهذا يعطينا المجال للتفكير في إمكانية تأثر الفن البيزنطي بالفنون والطقوس المحلية.

يؤكد د. بهنسي في حديثه عن التصوير الأيقوني على آراء شبينغليز بأن الفن المسيحي في الشرق كان يصدر عن روح عربية وأن الصور التي كانت شائعة حمل بعضها طابعاً تزيينياً لا علاقة له بالموضوعات الدينية أو موضوعات مرتبطة بالميثولوجيا القديمة، كمواضيع الحب والنصر، وأن الفنانين الذين يبنون المعابد الوثنية هم أنفسهم الذين يتولون تزيين المقابر والدياميس المسيحية، وبقي الأساس الكلاسي مستخدماً في الفريسكو، والفسيفساء، حتى فترات متأخرة (كما هو الحال في صور كنيسة آيا صوفيا) والفريسك، الذي كان أقل استعمالاً فإننا نرى أمثلة رائعة عليه في غزة ومصر، وأن ثمة علاقة قوية بين أسلوب الفن البيزنطي وسائر أساليب التصوير في المنطقة العربية "إذاً قارنا الصور الجدارية التي عثر عليها في دورا وأوروبوس، ونظيراتها من الفن التدمري مع تلك التي عثر عليها في الفيوم، ثم وصلنا إلى تصوير الأيقونات لرأينا أن وحدة عجيبة في الأسلوب تربط بين هذه الصور مما يؤكد التأثير العربي التام على الفن البيزنطي" (١٤).

"الأيقونة السورية" كان عنواناً لمعارض ومنشورات تكررت في دمشق، كتب الباحث الفنان الياس زيات في المنشور المرافق للمعرض مقالاً صغيراً عن الأيقونة السورية يقول: "لا نعلم متى ظهر هذا الفن في التحديد إنما يجمع الباحثون أنه قد رافق انتشار الحركة الرهبانية في سورية، ومصر، منذ القرن الرابع الميلادي في المناسك والمصلبات التي انتشرت في الصحارى والبادي، وتحولت فيما بعد إلى أديار وكنائس".

ثم يشير إلى أن هذا الفن قد تأثر في بدايته بأسلوب النحت التدمري في سورية وأسلوب الفيوم في مصر.

الأيقونة السورية - الأيقونة الملكية - الأيقونة الإنطاكية - تلك هي تسميات تشير إلى مضمون واحد هو الأيقونة التي كانت قد نشأت في محيط الحضارة السورية. وهي صورة لشخص مقدس أو شهيد لعقيدته ابتداء من السيد المسيح وصولاً إلى صور

المفكرين والمتصوفين والسيدة العذراء - هذا الفن الذي بدأ متقشفاً ثم أصبح مرصعاً بالذهب^(١٥).

الدياميس (Catacombs) البيزنطية المكتشفة في حمص كنموذج عن الكثير من الدياميس المنتشرة في سورية التي قدمها نسيب صليبي^(١٦) لها أهمية خاصة في معرفة فترة مغمورة عن تلك الآثار الفنية والتاريخ .

حمص التي أنشئت في العصر الهلنستي على يد سلوقس نيكاتور، وأصبحت تتنافس مدينة بعلبك وضربت فيها النقود في القرن الثاني للميلاد، والتي بدأت بالانتشار منذ بداية القرن الرابع الميلادي في هذه الدياميس تم الكشف عن قطعة من الفسيفساء وقطعة من الفريسك لم يسبق كشف مثلهما في سورية، وهي تعود إلى القرن الثالث على الأغلب، حيث وجد في القبر "٢٤" طبقة كلسية رسمت عليها رسوم ملونة بالأسود، والأحمر، والخمري، والأصفر، تمثل حمام و صلبان وعناصر زخرفية.. حيث رمزت هنا الحمام إلى السلام والروح المقدسة، وقد أعطت هذه الصور وجران الأجر، والسرج الفخارية والأكوام الزجاجية والقوارير المقدسة، فكرة عن الفن عند مسيحي الشرق الذي يؤكد الامتداد المحلي لهذا الفن.

إجراء البحث:

إن نماذج الفنين التدمري والبيزنطي التي يمكن أن تؤكد فكرة البحث كثيرة، والدلالات على الصلة بينهما ليست كونها متشابهة وحسب! إنها عناصر وتفاصيل وتقاليده محددة في صلب العملية الإبداعية نفسها ولها شواهد راسخة ومتكررة في أعمال كثيرة في الأسلوب والخصائص والموضوعات والطقوس والتقنيات والتعبير والتكوينات الفنية نفسها ولاسيما الرولييفات والنقوش التدمرية القديمة وأعمال الفريسك والفسيفساء وغيرها...

من هذه النماذج تلك الرولييفات القديمة التي تمثل آلهات أو محاربين أو تقدمات نذرية أو خليطاً من الآلهات والرموز والأدوات...

هذه الرولييفات النحتية القديمة إضافة إلى الصور المماثلة الملونة التي وجدت على جدران المدافن والبيوت في الأماكن المتفرقة في محيط الحضارة التدمرية الواسعة، قدمت عناصر ثابتة متكررة تدل على وضوح المدرسة المحلية لهذه الحضارة سواء في الشكل أو المضمون.

في الرولييف الجميل الذي يعود إلى شمال غرب تدمر نرى صفاً مترصداً من العباد والآلهة. نسق من الشخوص تحمل جميعها أدوات حربية تشكل بدورها صفاً من الرماح وصفاً من الدروع تؤلف تشكيلاً أشبه ما يكون بقطعة من الزخرفة لرتابة عناصر التكوين فيها.

هذه الشخوص كلها تقف في وضعية المجابهة والجمود، أقدمها تركز على نشز سميك في أسفل اللوح زيتت واجهته بكتابات آرامية متغاممة الملابس وأطراف اللوح غير المنتظمة، الرؤوس على ارتفاع واحد، ويلفت النظر ذلك الصف من الرماح المتناظرة، وصف متناظر من الدروع، هذا التكرار الذي أحبه التدمريون وورثه البيزنطيون في صورهم وأيقوناتهم، (انظر الشكل رقم ١) أما عنصر تساوي الرؤوس الذي انتقل أيضاً إلى الفن البيزنطي فقد كان التمسك فيه لافتاً في تدمر إذ إنك تلاحظه في جميع المشاهد الجماعية في المنحوتات والرسوم، حتى في التكوينات التي جسدت أشخاصاً مضطجعين وجالسين وواقفين في الوقت نفسه (انظر الشكل رقم ٢).

ولو تأملنا في التأثير البصري الذي تحدثه ثنايا الملابس، فهو من الملامح المميزة التي طبعت بطابعها الفن التدمري والبيزنطي فيما بعد، فهي تعطي تأثيرات خطية رائعة تشغل بكثير من النجاح السطوح الفارغة في المنحوتات، والمساحات في الصور الجدارية الملونة لأيقونات. وفي الفن البيزنطي نرى هذه الأساليب التي شاعت في الفن التدمري، نراها شائعة بوضوح فبالإضافة إلى ما ذكرنا من الإبداع التشكيلي نرى

الذي لعبه تكرار شكل وتفاصيل وثنيات الملابس الرأسي، فإننا نجد تماثلاً في طريقة صياغة التكوين واستخدام المنظور، ففي نماذج كلا الحضارتين استخدم المنظور الرأسي، الذي يتجلى بإبراز الشخص على شكل مجموعات مصفوفة بحسب الطريقة المشار إليها سابقاً (تقارب الشخص في ارتفاع الرأس وتلاحمها).

ومن الأساليب الطريفة التي ورثها الفن البيزنطي: طريقة ترتيب الشخص في الرولييفات والرسوم، فبالإضافة إلى الأساليب التي ذكرناها آنفاً نرى أن الفنان يرتب تكوين مجسده بيساطة شديدة ودون مداخلات بين الشخص، فهو يرتب كل مجموعة منها في مساحة معينة تبعاً لوظيفتها وخصائصها! ويكون كل شيء محسوباً لتبقى الشخص مستقلة وغير متداخلة بحركات دراماتيكية، فمثلاً إذا أراد لأحد المجسدين أن يحرك يده لتؤدي فعلاً معيناً، لجأ إلى إبعاد الشخص الأخرى لكي يتشكل الفراغ المناسب لهذه اليد، ويبدأ بترتيب المجموعة الأخرى بعد هذه المسافة، ويمكن أن يصغر شخصاً أو صفّاً كاملاً من الشخص ليتسع صفّاً خلفاً آخر وهكذا...

هذه الأساليب يمكن مشاهدتها في تدمر، ودورا أوروبوس، ونجد صداها في أماكن واسعة من أرجاء الإمبراطورية البيزنطية.

في صورة نقش بيزنطي من كنيسة أرخنجيلوس (من الكنائس الصخرية في كبادوكيا) الذي يمثل تقديم العذراء من قبل حنة ويواكيم إلى زكريا في الهيكل (الشكل رقم ٣) والشكل رقم (٤) نرى الأسلوب توزيع الشخص في هذا النقش التدمري لا تختلف بشيء عن الأسلوب التدمري الذي نوهنا عنه، فالشخص مصطفة بعضها خلف بعض، الأيدي اليمنى للشخص ممدودة، وكالعادة فإن حركات الأيدي متوازية فيما بينها تشكل تكراراً دافئاً ذكرنا بتكرار الرماح والدروع في الرولييف التدمري (الشكل رقم ١)، كما نلاحظ عنصري المجابهة ونظرة الجمود على الشخصيات رغم محاولة الفنان الإحياء بالحركة حيث تتقدم الشخص نحو العذراء الجالسة، هذا المشهد الذي يذكرنا بالنقش الذي يمثل مشهد الطواف التدمري في معبد بل حيث التوجه المماثل

لتقديم الأضحية، ومعالجة الفراغ، حيث نلاحظ أن الفنان قد أبعد صفاً من الكهان إلى الأعلى لتنسيق المكان للأضحية في الأسفل، ولكل من مجموعات الشخصيات مهمة وصفة، ترتيب لها الوضعية والحركة المتماثلة فيما بينها لتؤدي بمجموعها إيقاعاً جميلاً يوحي بالتعبير بلطف وروحانية.

وفي الفن التدمري مفارقات خاصة بين التعبير وترتيب الشخصيات تبعده عن الفنون الكلاسيكية ويتشابه معها الفن البيزنطي؛ مثالها ما يوضحه نقش آخر من معبد بل، يعود إلى ٢٢م. في هذا النقش نرى جندياً، يهاجمه فارس وراكب عجلة وإلى يمينه آلهة يراقبون الصراع... إنهم يشاهدون هذا العراك الذي دور بجانبهم بالرغم من أنهم ينظرون نحونا ولا يبدو عليهم أي انفعال بوضعية المجابهة المعهودة، فهم في مشهد واحد مصطفىون في ناحية اليمين والعراك في الوسط، والعربة في اليمين، الأشخاص بما فيهم المحارب على العربة جميعهم بوضعية المجابهة، أما العربة والحيوانات فهم في الوضعية الجانبية. هذا الترتيب يمكن مشاهدته في أعمال كثير في تدمير ودورا أوروبوس، فالتمثيل الجانبي نجده يستخدم بشكل جزئي في التكوينات في الوسط أو الطرف حيث يترك الفنان لبعض الشخصيات فضاء في التكوين لتتجه إلى اليمين أو الشمال لتؤدي حركة بسيطة، وهذا أيضاً ما يمكن تتبعه في الأعمال البيزنطية المبكرة، مثالها نقش كنيسة أرخنجليوس في كبادوكيا، المشار إليه آنفاً والذي يمكن مقارنته بغالبية الرسوم الجصية في دوروا أوروبوس، وبعض الرسوم في مدفن الأخوة الثلاث، وعلى الغالب قد تؤدي الحركة بوضعية لا تتعدى ربع الجسد ويبقى ثلاثة أرباعه بوضعية المجابهة، هذه الوضعية بقيت الصفة الغالبة للصور والمنحوتات البيزنطية، إضافة إلى الوضعية الشبه جانبية أو الجانبية لبعض الشخصيات الخاصة مثل إبراز الطفل بيد السيدة العذراء الذي يبين السيدة العذراء تجلس على العرش بيدها الطفل وحولها القديسين بوضعية المواجهة.

ولقد ميّز البيزنطيون مجسداً لهم بالطريقة التدمرية وبرموز مشابهة، كالهالات النورانية والأكاليل، والطيور، وأغطية الرأس والشخوص المجنحة، وغيرها... وكذلك بإضافة الرموز إلى الشخصوص المرتبطة بها بالإضافة إلى الرموز العامة؛ فالأسد دائماً مرافق للآلهة اللات، والنسر للآلهة بعلمشين، وغطاء الرأس والحلي والمغزل باليد للنساء، وطاسات الشراب بيد الرجال والحمام بيد الأطفال، والستارة التي تفصل بين عالم الحياة والموت! التي رأيناها أيضاً في زوايا صور المشاهد الجماعية البيزنطية، ومشاعل البخور (الشكل رقم ٥ و ٦) وغيرها من الرموز التي نقرأها في صميم التكوينات الفنية، فترتيب الشخصوص ووضعيات الأيدي وثنيات الملابس ولفة القماش المتهدلة على الأيدي اليسرى المطوية وغطاء الرؤوس وأشكال الحيوانات ووضعياتها والأطفال المجنحة، هذه التفاصيل يمكن متابعتها في كلا الفنين مروراً من دورا أوروبوس إلى مدافن تدمر، ودياميس، وحمص، والقلمون، وصولاً إلى سقارة، وسيناء، في مصر.

في التجسيدات النحتية كالتي رأيناها على المذابح الحجرية ذات الوجوه الأربعة في تدمر نجد الفنان يلجأ إلى تفريغ خلفية الشخص أو الرمز المجد في الكتلة ليبقى الشكل النافر مع سطح الجحر رغم بروز النحت وقد لا يبدو من الغريب وجود تجسيد بيزنطي مشابه للتدمري في سقارة في مصر يمثل يدين ضارعتين بالوضع نفسه الخاص والمعالجات الذي وجدناه في نحت تدمري يعود إلى القرن الثالث لكاهن يرفع يديه (انظر الشكل رقم ٧ و ٨) مما يدل على وحدة المصدر الثقافي سواء بالتعبير أو التشكيل، وتلك هي أمثلة فقط...

إن زخم الزخارف والصور الجصية والفسيفسائية التي تعطيها مدافن تدمر من التشابه مع الدياميس البيزنطية سواء الأعمال المعمارية أو الفنية، أم التكوينات والألوان والتقنيات والخامات والتشطيب والأسلوب يمكننا الذهاب إلى استنتاجات مهمة؛ إن اللغة واحدة للفنانين وطريقتهم الشرقية في بناء التكوين والتعبير، وإيثارهم العادي على

البطولي والأسطوري، وبأسلوب فني بسيط ومعتبر... إنهم يحددون الشكل بخطوط كنتورية ثقيلة واضحة وألوان بسيطة، فتنقية الأعمال الجصية والرسم كما يصفها كولاج أنها كانت "النموذج على الأقل قبل ٤٠ ميلادية"، هذه الألوان والتقنيات أصبحت تميز الفن البيزنطي في فترات لاحقة، ويمكن أن نعدد الكثير من المدافن الرئيسية التي تحتوي على أعمال الجص الملون، كالمدفن ٢٦ وما يحتوي من تخطيطات ملونة وشخوص مؤنثة مجنحة ترمز للنصر في اللباس البرتقالي والأحمر والأصفر... (هذه الألوان والتقنيات التي ميزت أعمال الكنائس الصخرية في كبادوكيا) وكذلك مدفن أياميليكو البرجي (٨٣م) والأبل ذو السيف البهية المقسمة إلى معينات ومثلثات منتهية بأعمال الجص الملون، ومربعات محاطة بخطوط من الأحمر والأزرق والرمادي، والرموز كالنصور التي تفرد جناحيها واللوحات الأرضية، كذلك التي في مدفن حيران وبن أبادي، هذه الأمكنة والأعمال التي يمكن أن تراها كمصدر ينهل منه الفن البيزنطي في جميع نواحيه، ولأسيما النقوش المميزة والرسوم الجميلة التي تعود إلى أهم المدافن وهو مدفن الأخوة الثلاث الذي لفت أنظار الكثير من الباحثين الذي يعود إلى منتصف القرن الثاني (انظر الشكل رقم ٩) الذي يبرز الكثير من التفاصيل والخطوط والمخلوقات والشخوص بحجمها الطبيعي، والشخوص الأنثوية والرجال والألوان الهادئة الخضراء والزرقاء والوردية والزينات المتشابكة، والأكاليل الخضراء... هذه الأشكال والزينات والشخوص والتقنيات والألوان التي نشاهدها في الدياميس والكنائس البيزنطية في أماكن متفرقة، فلو انتقلنا إلى الفريسات في كنيسة دير مار يعقوب قرب قارة (شكل رقم ١٠ و ١١) إحداها يمثل ثلاثة شخوص على رأسهم هالة القداسة، تحمل الصورة كتابات سريانية ويونانية، وتشير القطعة الثانية إلى ملاك تحيط برأسه أيضاً مثل تلك الهالة، التي يمكن فيها التعرف على القديس ميخائيل، فإننا نستطيع متابعة تلك التخطيطات والألوان والخلفيات التي يمكن مقارنتها مع رسوم مدفن الأخوة الثلاث مثلاً.

وفضلاً عن كل ذلك فيما يخص طريقة التمثيل سواء في النحت أو التصوير أو الفسيفساء، فقد بقيت الأعمال البيزنطية تحافظ على الكثير من قواعد المدرسة الفنية التدمرية حتى عهد الإمبراطور جوستنيان، ونرى أن خامة الحجر الكلسي تبدلت إلى الرخام ولكن بوضعيات وتكوينات مشابهة لتلك الألواح التدمرية، ووضعية التوجه، وبساطة معالجات ثنيات الملابس وغيرها... الذي يمكن أن ينقلنا إلى تجسيدات البورترية الفيومي في مصر، الذي حافظ على جمود النظرة والحركة، والعيون اللوزية الواسعة المفتوحة، والخطوط الثقيلة التي تحدد التفاصيل، وبساطة التقنية اللونية والملاحح النبيلة، كل هذه العناصر التي اقتبسها من الفنين التدمري والبيزنطي. ولكي نسلم بإمكانية الفن البيزنطي بالفن التدمري في سيرورة حضارية عذبة، علينا أن نتأمل الفن البيزنطي على الفنون الإسلامية اللاحقة.

لقد كان هذا الموضوع بحثاً شيقاً قدمه الباحث الرسام محمود الزيباوي نشر في مجلة "بين النهرين" بعنوان: (الكنوز السريانية بين الحضارتين البيزنطية والعباسية) (١٧) استعرض الزيباوي أمثلة من ضمنها زينات كنائس في باليرمو عاصمة صقلية ذات الطابع البيزنطي العباسي تشهد لمسكونية الفن في زمن كانت فيه الحروب والخلافات العقائدية والسياسية على أشدها بين الشرق والغرب، يقول الزيباوي: "ولم يكن اختيار الملك الإفرنجي لفريقين من الحرفيين والصناع البيزنطيين والعباسيين لتزيين كنيسته الخاصة مجرد صدفة مجانية، بل شهادة لعالمية هذين الأسلوبين اللذين بلغا الذروة في ذلك العصر..."

خلاصة البحث:

عندما نشأ الفن البيزنطي في تدمر وتوابعها أقرب مدرسة فنية شرقية مزدهرة ومناسبة، فنهل منها، وكان لخصوصية الفن التدمري الروحانية دور كبير في تقبل الأساليب لدى معتنقي الدين المسيحي الجديد، فكانت الخطوات الأولى للفن البيزنطي على الأقل في القرون الأربعة الأولى ذات إيقاع تدمري شرقي في غالبية نواحيه،

فالحضارة البيزنطية استخدمت في تشكيلها هذه الذاكرة الضخمة من التقاليد الفنية والطقسية، حيث سيطرت التقاليد الشرقية والتدمرية بوضوح ، ولم يكن يتشابه مع الفن الإغريقي والروماني إلا في نواح ضيقة.

لقد كان لتدمر مدنية قوية فريدة ذات طابع ثقافي أصيل دامغ لا يمكن لحضارة تنشأ بجوارها أن تخرج عن تأثيراتها ويمكن أن نلاحظ تأثيرات ثقافية مهمة في الشعائر الدينية، فرغم الدعوة الجديدة لم يكن من السهل التخلي عن التقاليد القديمة بسرعة، ولا سيما في الفترات المبكرة، فسورية كانت أهم مصادر الطقوس الشرقية من القرن الثالث حتى السادس، وقد انتقلت هذه التأثيرات بسهولة إلى أن احتلت بيزنطة الدور الرئيس وتحددت علاقة سورية بالعالم البيزنطي.

لقد مرّ تشكل الفن البيزنطي بمرحلة تقليد الأساليب الفنية الشرقية المتشكلة في تدمر التي ظهرت في الفن المسيحي الشرقي والفن البيزنطي المبكر حتى القرن السادس والسابع وتابع تطوره ليسهم في تشكيل الفنون الإسلامية فيما بعد كاستمرار لتلك الفنون المنتشرة في بلاد الشام، فكما عبر كولاج بأن: "الموتيف الي يستمر لعدة عقود هو نموذج محسن من النماذج الموجودة... وعندما يتخذ في مكان ما، يجب أن يكون له تاريخ معقد، وكم كان فضل تدمر عظيماً على المصادر الأخرى للمفردات في فنّها".

إن البيزنطيين أكملوا ما بدأ به التدمريون، فالفن البيزنطي يبدو حلقة متممة للفن التدمري من النواحي الأسلوبية وكان كلاهما فناً دينياً مبعجلاً استوحى مواضيعه من شعائر الحياة اليومية ومن الميثولوجيا القديمة أحياناً كمواضيع الحب والنصر... ففي البداية كان يوجد في تدمر الكثير من الأفكار الدينية وشعائر توقير الآلهة العربية والرافدية وزخم كبير من الرموز العبادية حيث أقيم للآلهات هياكل جديدة وزينت المعابد، وأقيمت التماثيل والصور المقدسة وكان الاهتمام بالفنون الجميلة واسعاً كما كانت الأبنية الدينية والدنيوية نموذجاً أخذاً سارت على خطاه العمارات البيزنطية

وكذلك الدياميس، منذ القرن الأول الميلادي على غرار بعض مدافن تدمر وكانت
المشاغل الفنية مشتركة تصنع فيها الأعمال التدمرية والبيزنطية، مما يدفعنا إلى القول:
بأن تتالي الديانات في المنطقة أخذ شكله على ما يبدو في تتالي الفنون الجميلة.
إن الكثير من علماء الآثار والفنون الذين أتينا على ذكرهم يؤيدون فكرة إمكانية
المقاربة بين الفنين ويمكن أن نختصر هذه المقاربة ببعض الجوانب الرئيسية
المشتركة...

١- الأفكار والموضوعات.

تشابه الرموز؛ الهالات النورانية، الأكاليل، الطيور، الشخوص المجنحة، الرموز
الذاتية للشخوص، مشاعل البخور، الستائر، الطاسات، وضعيات الأزرار المتهدل
من اليد...

وحدة في شكل التكوينات المطروحة سواء في النحت أو الرسم وهي فريدة في
أسلوبها.

مبدأ المواجهة والسكون والعيون المفتوحة والاصطفائية والاصطلاحية مع الغياب
التام للانفعال وإثارة التجسيد بالطول الكامل للشخوص واستقلاليتها عن بعض،
فالشخوص مجردة ومنقطعة عن الوجود وجامدة.

تكرار الشخوص في تراكم مشهدي تركيبي محلي جميل وهو من أكثر العناصر
اتباعاً في الفن البيزنطي وأكثر التقاليد المحلية رسوخاً.

إن الكثير من قواعد الفن البيزنطي مقتبسة من النحت الذي أثره الفنان التدمري
على التصوير رغم أنه أبدع فيه وحمل نفس التقاليد والقواعد التي حملها النحت.

النزعة الخطية القائمة على إظهار الأشخاص الممثلة وإحاطة تفاصيل ملامحهم
وثيابهم بخطوط قوية ظاهرة، وهي من مواصفات الفن السوري القديم.

اللغة الواحدة للفنانين وإثارة العادي على البطولي.

استخدم المنظور الرأسي في ترتيب التكوينات في المنحوتات والرسوم الجدارية.

محاولة إظهار رؤوس الأشخاص المجسدين على ارتفاع واحد، وتصنيفهم كمجموعات حسب الوظيفة أو الحركة.

- التقنية الواحدة والخامات في النحت والرسم في الفترات البيزنطية المبكرة ومراحل ازدهار تدمر، سواء في الأساس الجصي والكلسي للرسوم، أو أساليب الرسم وطيف الألوان المستخدم، وعدم استخدام الوسائط العضوية، ونجد الألوان الغالبة هي الأصفر والبرتقالي الأحمر الأخضر الحشيشي والأبيض الخالص، بالإضافة إلى الخطوط الغامقة التي تحدد الأشكال، واستخدام الحرج الكلسي في النحت.

- في القرنين الثاني والثالث الميلاديين يلاحظ الاتجاه إلى توسيع ذخيرة وسائل التعبير وإغناء القواعد الفنية الشكلية حيث يجري التفتيش عن حلول تعبيرية جديدة في هياكل التكوين التقليدية لتستوعب بعض التوسع في أوضاعها، وفي معالجات الجسم لدى الشخص، كما يلاحظ التوجه إلى واقعية أكثر لإعطائه بناء تشريحيًا قدر الإمكان.

- لقد عكست تلك الفنون الذوق المحلي وبراعة الفنانين المحليين.

- بدأت الأيقونات الدينية في تدمر (على شكل صور مقدسة) أو كانت على الأقل تلك الأعمال الأكثر شعبية وقسدية من غيرها، وقد كانت كل واحدة من هذه الصور المنحوتة مستقلة ضمن إطار من الحجر الكلسي أو مرسومة على شكل أقراص فوفورية (خزفية) أو معدنية، وقد كانت الرولييفات النثرية الصغيرة، مثلاً، أقدم النماذج المكتشفة للفن التدمري.

- وأخيراً لنتأمل في تلك الفنون شخوصها المصنوفة الواجبة المحدقة بجلال وجمود، بملامحها النبيلة، وألوانها الهادئة وخطوطها الجريئة، وإيقاع تكويناتها لتحديثنا بصمت تلك العيون اللوزية الواسعة المفتوحة عن أسرار تلك الحضارات العظيمة، فالعين سراج الجسد.

الهوامش

- (١) د. عدنان البني، تدمير والتدمريون، دمشق ١٩٧٨، ص ١٢٣.
- (٢) هنري سريغ، تدمير والشرق، الحوليات السورية، ج/ ١ و ٢، ١٩٥١، ص ٥٨-٧٠.
- (٣) صبحي عبد الله، النحت التدمري في ثلاثة قرون بعد الميلاد، بيروت ١٩٨٤، رسالة لنيل درجة الماجستير.
- (٤) سفيركينا، البورتريه التدمري القرن ٢-٣م، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الفن (باللغة الروسية).
- (٥) بهنسي، الفنون القديمة، دار الرائد العربي ودار الرائد اللبناني، ص ٢٧٨-٢٧٩.
- (٦) هـ. سيرغ، مجلة التقارير والأبحاث الأثرية السورية "الحوليات" ج ١+٢، ١٨٥١، ص ٥٨-٧٠.
- (٧) هـ. سيرغ، المرجع السابق.
- (٨) David T. Rice, Art of the Byzantine era, London ١٩٦٣, pp. ٢٦.
- (٩) المرجع السابق.
- (١٠) M. A.R. Colledge the Art of palmyra London ١٩٦٧, pp. ١٠٧, ١٢٢.
- (١١) د. عدنان البني، تدمير والتدمريون، دمشق ١٩٧٨، ص ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٥٠.
- (١٢) د. بهنسي، الآثار السورية، فيينا ١٩٨٢، ص ٢٣٢-٢٣٦.

- (١٣) نفس المرجع السابق.
- (١٤) د. عفيف بهنسي، *الفنون القديمة*، دار الرائد العربي، ص ٣٠٢.
- (١٥) الياس زيات، *معارض الأيقونة السورية الثاني* "منشور دمشق ٤ أيار ٢٠٠٠".
- (١٦) *مخطوط محاضرة لنسيب صليبي وشرائح ملونة لورشة عمل حول الآثار السورية*. دمشق ١٠/٩/١٩٩٦.
- (١٧) محمود الزيباوي، *الكنوز السريانية بين الحضارتين البيزنطية والعباسية*، بحث مرور عشرين عاماً على تأسيس مجلة الرافدين.

المصادر والمراجع

- ١- بهجة المعرفة (مسيرة الحضارة) م ٢، ص ٧٢-٧٥.
 - ٢- بهنسي عفيف، الآثار السورية، سورية ملتقى الشعوب والحضارات (مجموعات أبحاث أثرية قدم لها وأشرف عليها د. عفيف بهنسي المدير العام للآثار والمتاحف)، فيينا ١٩٨٢.
 - ٣- د. عفيف بهنسي، الفنون القديمة، (موسوعة تاريخ الفن)، دار الرائد.
 - ٤- د. البني، عدنان، تدمر والتدمريون، دمشق ١٩٧٨، رسالة لنيل الدكتوراه في الآثار.
 - ٥- زهدي بشير، الفن الهلنستي والروماني في سورية، دمشق ١٩٧٢.
 - ٦- الزيباوي، محمود الكنوز السريانية بين الحضارتين البيزنطية والعباسية، مجلة بين النهرين، من سلسلة محاضرات بمناسبة مرور ٢٥ عاماً على تأسيس المجلة.
 - ٧- عبد الله، صبحي النحت التدمري في ثلاثة قرون بعد الميلاد، بيروت ١٩٨٤، رسالة لنيل درجة الماجستير.
 - ٨- كلينكل هـ، آثار سورية القديمة قبل الإسلام، ترجمة قاسم طوير دمشق ١٩٨٢، كان قد صدر باللغة الفرنسية، عام ١٩٧١.
 - ٩- كوفان جاك، الوحدة الحضارية في بلاد الشام بين الألفين التاسع والسابع قبل الميلاد، ترجمة قاسم طوير، دمشق ١٩٨٤.
- المقالات المنشورة في مجلة الحوليات الأثرية السورية، دمشق**
- ١- أسعد خالد، المدفن البيزنطي، م/٢٠، ص ٥٥.
 - ٢- سيريف هنري، تدمر والشرق، ج ١ و ٢، ١٩٥١، ص ٥٨-٧٠.

سيرينغ هنري، مذكرة حول المدفن البيزنطي (١٩٦٧-١٩٦٨) المكتشف في ساحة

متحف تدمر الحالي، م/١٨، عام ١٩٦٨، ص ١٢٩.

٣- صليبي نسيب، الدياميس البيزنطية المكتشفة في حمص (مخطوط) دمشق ١٩٩٦.

٤- الطه أحمد، أزياء الرجال في تدمر، م/ ٣٢ - ١٩٨٢.

المراجع والمصادر باللغات اللاتينية:

Gawlikowski M. Sztuka . syrii .- Warszawa, ١٩٧٦.

Ingholt H. Palmyrene and Gandharian sculpture.- New Haven ١٩٥٤

M alcolm A.R. Colledge. The Art of Palmyra. - London - ١٩٧٦. Rice

Tolbot .- Art of the Byzantine era - London ١٩٦٣

Seyrig H . Antiquites syriennes .- Syria Antiquites syriennes .- Syria, ٢٧,

٢٨, ٢٩, ١٩٣٩.

المراجع والمصادر باللغة الروسية:

• Саверкина И.И. Портретная скульптура Пальмиры /II-III вв.н.э./.-

Советская археология, 1965, № I, с. 168-179.

• Саверкина И.И. К вопросу о римском влиянии на скульптурный

портрет Пальмиры: Тезисы докладов на научной сессии, посвященной итогам работы Государственного Эрмитажа за 1964 год.-Л.: Искусство, 1965.

• Саверкина И.И. Скульптурный портрет Пальмиры II-III вв.н.э. /в со-

браниях советских музеев/: Автореф.на соиск.учен.степ.:канд.ис- Фармаковский Б.В. Живопись в Пальмире. ИРАИК. Т.77.-Софий:Дер- гавина Печатница, 1902, с.172-199.

• Чубова А.П., Каспаравичус И.И., Саверкина И.И., Сидорова П.А.

Искусство Восточного Средиземноморья I-II веков.-М.: Искусство, 1985.

• Штамберг Л. Эллинистический Восток. Греческое искусство и его наследники в несредиземноморской Азии.-М.: Искусство, 1985.- 206с.



الشكل رقم (١) نحت تدمري نافر من شمال غرب تدمر يمثل حراساً محاطة بآلهة من اليمين وعابد من الشمال، يعود إلى سنة ١٩١ م



الشكل رقم (٢) نحت تدمري، مشهد مأدبة يعود إلى مدفن يراحي ١٠٨-١٥٠ م



الشكل (٣) نقش يظهر كنيسة أرخنجلوس في كبادوكيا وهو نقش بارز من كنيسة الدير يظهر تقديم العذراء من قبل حنة ويواكيم إلى زكريا في الهيكل



الشكل رقم (٤) نقش تدمري من دورا أوروبوس



الشكل (٥) مجسّدات بيزنطية، يلاحظ فيها التشابه في ترتيب الشخصوس والوضعيّات



الشكل رقم (٦) شاهدة قبر من النحت التدمري المبكر تمثل شخصاً يقف خلف الستارة
(التي تفصل بين عالمي الحياة والموت حسب العقيدة التدمرية)



الشكل رقم (٧)

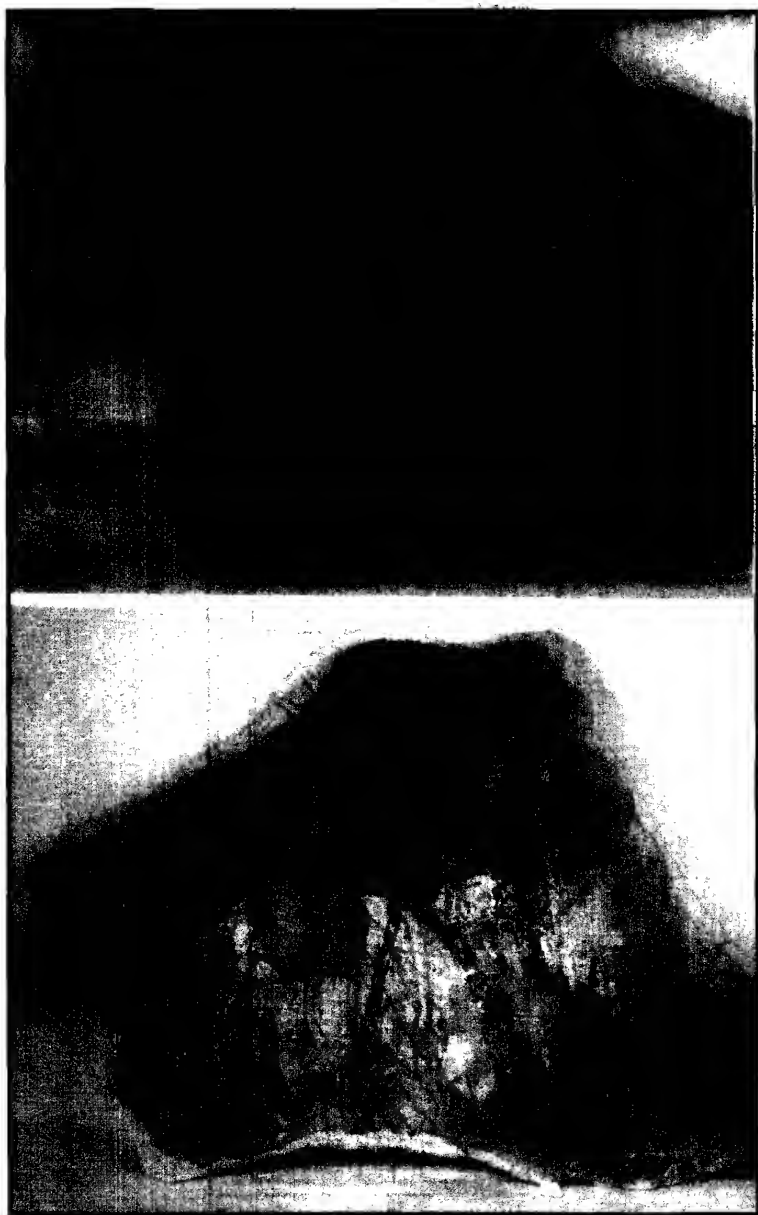
نحت على مذبح تدمري يعود إلى القرن الثالث عليه نقش يمثل أيدي مرفوعة ضارعة



الشكل رقم (٨) نحت بيزنطي مبكر من عهد جوستنيان مقطع من حجر كلسي (المنبح) يمثل راهب ضارع اليدين /مصر - سقارة/ القرن ٦-٧



الشكل رقم (٩) صور جدارية من التصوير الجداري التدمري الملون من مدفن الأخوة الثلاث بين ١٦٠-١٩١ ميلادي



الشكل (١٠-١١) من التصوير الجداري المسيحي المبكر في سورية - منطقة القلمون



الشكل رقم (١٢) نحت تدمري، يمثل ثلاث آلهات تدمرية مع هرقل



الشكل رقم (١٣) روليف تدمري يعود إلى القرن الأول، إله الشمس